Blandine Pietra

LE GRAPHISME
À L'ÉPREUVE DU BRUIT

La poésie sonore est-elle l'oubliée du graphisme ?

Master Design Graphique

Sous la direction de
Anthony Masure

Campus de la fonderie de l'image - CNA-CEFAG

Je tiens dans un premier temps à remercier mon directeur de mémoire Anthony Masure, pour ses conseils, ses connaissances et sa disponibilité.

Je remercie également les professeurs de Master, Perrine Rousselet, Alexandre Giraudeau, et Adeline Goyet pour leurs avis critiques.

J'aimerais adresser un remerciement particulier à Guillaume Jacquemin qui a accepté de répondre à mes questions.

Mes derniers remerciements iront vers ma famille et mes amis pour leurs encouragements et leur patience durant les étapes difficiles de ce travail.

SOMMAIRE

Introduction ..... 00'00

I – Nouveauté de la poésie sonore et de ses pratiques ..... 03'49

1 ◊ Une définition élargie de la poésie ..... 03'49

2 ◊ Le lettrisme, précurseur de la poésie sonore ..... 04'52

3 ◊ Poésie sonore ..... 06'11

4 ◊ Un nouveau support: du papier au magnétophone ..... 07'58

5 ◊ Le changement de statut du lecteur et du poète ..... 11'01

II – La place du corps et de la voix ..... 13'11

1 ◊ Le corps comme outil ..... 13'11

2 ◊ Le corps-à-corps poétique d'Artaud ..... 14'02

3 ◊ Le dédoublement ..... 17'10

III – La performance et le sacré ..... 19'03

1 ◊ Vers une désacralisation du genre poétique ..... 19'03

2 ◊ Partition graphique : « code fermé » ..... 22'00

3 ◊ L'exploitation du bruit ..... 25'16

Conclusion ..... 26'22

INTRODUCTION

> Si la pœsía no se instala a partir de este momento en la dimensión métrica del verso ; […]
> ¿Dónde se instala entonces la pœsía ?[1]
> [Si désormais la poésie ne réside pas dans la dimension métrique du vers ; [...]
> Où réside donc la poésie ?]

De nombreux mouvements d'avant-garde se sont succédés tout au long du XX^e^ siècle. Le futurisme et le dadaïsme sont les principaux mouvements qui ont donné un nouveau souffle à la poésie, suivis du lettrisme, de la poésie concrète, de la poésie sonore puis du mouvement fluxus. Tous ont bouleversé la conception traditionnelle du texte.
La notion de son dans les arts s'attache inévitablement à une réflexion sur les contextes de l'expérience artistique. On distingue une véritable volonté de redessiner les rapports des arts à l'art, d'en repenser les contextes et les modes de présentation.
Ce désir de « libérer le son de la musique » que souligne John Cage n'est pas uniquement une invitation à s'opposer aux codes musicaux, mais une façon de repositionner l'art au-delà des frontière. Ces contradictions sont symptomatiques de la complexité du tournant sonore. Qu'elle se nomme « sonore », « concrète » ou « action », ce type de poésie veut s'échapper d'une tyrannie de l'imprimé. Elle ne veut plus s'inscrire entre les pages d'un livre mais veut s'en extraire et s'exprimer à l'air libre, afin d'exister dans le lien qui lie orateur et auditeur.
Ce poète-orateur, construit avec des mots d'abord puis avec sa sensibilité, sa perception du monde et sa connaissance. Mais il peut mettre également ses sens à contribution pour détourner en quelques sortes son travail et en faire une poésie sonore ou visuelle. Théodore de Banville écrit dans son Petit Traité de poésie française : « De notre temps, dans l'artiste et le poète, on n'a voulu voir que le penseur […] mais il doit contenir aussi un ouvrier, qui, comme tous les ouvriers, doit avoir appris son métier par imitation et en connaître la tradition complète »[2]. Il touche ainsi le lien qui existe entre la part intellectuelle et la part manuelle du travail du poète.
Il devient difficile, aujourd'hui, de qualifier ce qui pourrait être un objet poétique. Nelson Goodman, apporte quelques éléments de réponse en montrant l'importance du contexte. Qu'est ce que l'art / Qu'est ce qu'un poème ? Quand y a-t-il art/poème ? Cette notion de contexte prend en compte le lieu (où se déroule l'œuvre) et le temps (comment s'exécute l'œuvre).

> Certains se font de la poésie une idée si vague qu'ils prennent ce vague pour l'idée même de la poésie.[3]

1 – Del Prado, Javier, *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra 1993, p. 15
2 – Banville, Théodore de, *Petit Traité de poésie française*, A. Le Clère, Paris, 1872
3 – Valéry, Paul, *Tel quel: choses tues - moralités - littérature*, Gallimard, Paris, 1941, p. 222

Comment définir le terme "poésie" quand il fait l'objet de tant de malentendus ?
Malgré son accessibilité, la poésie a tant de visages qu'il n'est pas aisé de la définir.
Citons, par exemple, quelques écrivains : « La poésie consiste à passer à la ligne avant la fin d'une phrase »[1] ou encore « Comme un caillou jeté dans l'eau, le mot provoque des images mouvantes, suscite des résonances, engendre la fascination... »[2].
Elle semble inatteignable, on devrait l'observer de loin pour mieux la comprendre car c'est de son mystère que naît toute sa puissance. Essayer de l'expliquer, de démêler son fonctionnement détruirait tout le charme qu'elle exerce.

> Ni l'objet propre de la poésie, ni les méthodes pour le joindre n'étant élucidés, toute netteté sur ces questions demeure individuelle, et la plus grande contradiction dans les opinions est permise.[3]

La poésie est d'abord une manière de travailler le texte, un art du langage. Son étymologie provient d'une pratique qui consiste à utiliser le langage pour fabriquer un poème de la même manière que l'on crée un objet. Le terme "poésie"[4] vient de *Poiein* qui signifie "créer" en grec. L'activité poétique trouve son origine dans le désir de briser les signes langagiers, d'aller à l'inverse des lois littéraires. Refusant la langue commune, la poésie s'oppose à la prose : elle s'en distingue non pas parce qu'elle dit mieux, mais parce qu'elle dit plus et qu'elle dit autre chose. La prose se définit comme un langage standard, collectif, n'ayant comme seul but que de communiquer des informations. Elle doit être compréhensible par le plus grand nombre et c'est pour cette raison que la poésie la rejette. Celle-ci a cette particularité d'être un langage intime, propre au poète qui l'utilise pour exprimer son rapport au monde, ses expériences. Puisque l'homme est homme par le langage, il utilise la poésie comme un langage parallèle, sensible et intellectuel :

> Fondamentalement la poésie a pour but de rendre aux mots de la langue leur capacité d'évoquer pleinement les choses qu'ils représentent en ce qu'ont celles-ci d'existence actuelle, concrète, au sein de notre propre horizon de vie : ces arbres, par exemple, sur ce chemin, non l'arbre du dictionnaire. Sa tâche est de faire apparaître dans la parole notre lieu et notre moment, nullement d'en analyser les aspects, comme le font les autres emplois de mots, et ainsi ne dit-elle rien, en sa profondeur, mais accueille en nous les réalités qui importent, les mettant aussi en rapport entre elles, ici, maintenant, comme ne le font évidemment pas les projets de la science ou de l'action. Mais au cours de ce travail de recentrement de notre être au monde, nous ne pouvons que rêver, à des moments, nous tromper, nous laisser prendre à des illusions, et ce seront, cela, des pensées qu'il nous faudra dire, qui emploieront ces mots pourtant réintensifiés, portés au-delà de leurs

1 – Gide, André, *Attendu que*, Charlot, Alger, 1943, p. 167
2 – Herman-Bretel, Josépha
3 – Valéry, Paul, *Variété, Gallimard*, Paris, 1930, p. 92
4 – Wikipédia

contenus conceptuels.[1]

Le poète écrit des poèmes qui, il l’espère, seront lus. Il les publie sous forme de livre ou de feuilles volantes. Mais qui lit encore de la poésie aujourd’hui ? Qui écoute la voix des poètes ? On constate que le regard du lecteur fuit le poème traditionnel. Que reste-t-il pour rétablir le dialogue ? La parole amène à capter l’attention de celui qui l’écoute par le ton et le rythme employés. Une parole proférée, qui se sépare de la typographie et cherche l’accès par l’oralité. C’est là qu’intervient la poésie sonore. Elle vit à travers la matérialité du langage, se place au-delà de la langue et existant grâce au magnétophone et dans les manipulations qu’il permet. La voix, élément central de mon mémoire, sort ainsi de sa fonction première de communication qu’on lui attribue dans la société occidentale. Cette poésie, critiquée qui rend hommage et rompt avec la tradition littéraire, qui emprunte un chemin parallèle, bouleverse les hiérarchies et la conception même de la poésie. Donner à entendre la voix, une démarche qui m’intéresse particulièrement.

1 – Entretien de Bonnefoy, Yves, pour *Le Monde*, le 30 Décembre 2011, recueilli par Stéphane Barsacq et Jennifer Schwarz, Paris.

NOUVEAUTÉ DE LA POÉSIE SONORE & SES PRATIQUES

• I •

> Voué depuis toujours à tenter de percer le mystère de son existence, l'homme, dans l'éveil de sa conscience a inventé, peut être avant toute chose, la poésie. Tout vrai poète est en quête de quelque chose d'innommé dont l'intelligibilité demeurera toujours problématique. Le principe d'incertitude s'applique aussi et surtout à la poésie. Il n'y a poésie que lorsque le poète se trouve dans l'obligation d'inventer un langage pour évoquer une terre invisible dont il a la prescience et cela parce que le langage quotidien ne lui permet pas d'en trahir les secrets qu'il est allé pêcher dans les profondeurs de sa conscience.[1]

Pourquoi faire de la poésie ?
A quoi sert la poésie ?
Qu'est-ce que la poésie ?

1 ◊ Une définition élargie de la poésie

Rappelons dans un premier temps, l'origine de la poésie et notamment celle de sa relation avec l'oralité.
On trouve déjà une trace de la poésie associée à la notion d'oralité en Grèce Antique. La poésie grecque commence avec l'Iliade et l'Odyssée, qui sont l'aboutissement d'une longue tradition orale, d'origine essentiellement indo-européenne. Dès le X^{e} siècle, les aèdes, musiciens et conteurs, chantaient les exploits de héros légendaires. Les plus appréciés étaient sans doute ceux qui évoquaient la guerre de Troie et le retour de ses héros. Apparaît alors le *rhapsode*, un artiste qui récite les œuvres écrites par un autre (principalement des épopées). Homère lui-même en présente deux dans l'Odyssée : Démodocos et Phémios.
La poésie est une évidence, car elle est reconnaissable, mais elle est aussi mystère, car il est difficile de lui donner une définition comme nous avons pu le voir précédemment.

---

1 – Terzieff, Laurent, lors de la conférence de presse du *Printemps des Poètes* en décembre 2001 à la Comédie Française

Elle est mystérieuse, car elle a son propre langage, un langage différent du registre de la langue courante. Pourtant, comme le note le poète Jacques Charpentreau :

> On utilise les mêmes mots pour acheter du pain, faire une déclaration d'amour, écrire un poème. Simplement, ils sont agencés d'une autre façon. Mais ce sont bien les mêmes mots.[1]

Étant donné les difficultés à définir la poésie, citons le Petit Larousse Illustré : « Art de combiner les sonorités, les rythmes, les mots d'une langue pour évoquer des images, suggérer des sensations, des émotions. »[2] Cette définition montre que la poésie joue avec les mots. Elle les associe selon un besoin musical, esthétique. Toutefois, il s'agit d'un « art », donc d'une création qui propose des règles et qui a pour objectif de produire des effets sensibles sur le lecteur. Et c'est sans doute parce que la poésie touche au sensible, contrairement aux sciences où les connaissances obéissent à des lois et sont vérifiées par des méthodes expérimentales, qu'elle est si difficile à définir et qu'elle nous paraît obscure.

2 ◊ Le lettrisme, précurseur de la poésie sonore

> Au début du XX^e^ siècle, après cinq siècles d'édition graphique, la poésie se lance à l'assaut de la barrière gutenbergienne, c'est-à-dire au plus solide système de signifiants scripturaux, dans lequel la production du sens avait été longuement emprisonnée. C'est en s'appuyant sur les avant-gardes historiques que la poésie — et la littérature — s'aventure dans un processus d'émancipation hors des contraintes techniques [...]. C'est le concept même de la poésie qui tente de se dilater ; il s'agit de récupérer une sorte de synesthésie qui enveloppe le producteur et l'usager dans une pluralité de stimuli et sensations non plus seulement optiques mais aussi auditifs, gestuels, psychologiques. La parole récupère sa physique, son ancienne matérialité vocale, enfreignant la condition de subordination du signifiant.[3]

Fondé en 1945 par Isidore Isou, le lettrisme s'est imposé comme un mouvement révolutionnaire après le dadaïsme et le surréalisme. Les raisons du passage résolu à une poésie phonétique font l'objet des premiers chapitres du livre *De Charles Baudelaire à Isidore Isou*, où elles se distribuent selon trois ordres de considérations : l'évolution spirituelle de la poésie , l'évolution de son matériel et la sensibilité technique dans la poésie. Parmi les premiers poètes lettristes, avec Isou : Gabriel Pomerand, François Dufrêne, Maurice Lemaître, Jean-Louis Brau, Gil Joseph Wolman. Isidore Isou cherche à valoriser la force première de la lettre, pour sa matière sonore ou graphique, et en la rendant indépendante du mot, en fait

---

1 – Coran, Pierre, Lemaître, Pascal, *L'Atelier de poésie*, Carsterman, 1999, p. 9

2 – *Le Petit LAROUSSE illustré*, 2005, p. 836

3 – Miccini, Eugenio, *Une sémiologie de la transgression*, article paru dans la revue INTER, juin 1991

la seule détentrice de sens. Ces nouveaux poètes apportent à la lettrie ce qu'ils appellent des "lettres a-alphabétique", un lexique de sons corporels, tels que des claquements de langue, des râles, des toussotements, éternuements, etc... Gil Joseph Wolman quand à lui, enregistres des poésies soupirées ou soufflées qu'il nomme «mégapneumes» :

> Je me suis aperçu que les lettres étaient faites surtout du souffle. Prenez la lettre « b », la lettre « b » n'existe pas. La lettre « b » est formé de [b] et de [e], du souffle [e]. J'ai donc dissocié le [b] du [e]. […] Tout cela pour vous dire que la mégapneumie est une chose très simple. Vous prenez les lettres, vous les réduisez à leur véritable élément, à leur souffle, vous pouvez ensuite les structurer ainsi [suivent des exemples]. J'ai trouvé là une gamme assez considérable de sons et je me suis amusé à faire des constructions, ce que j'appelais des mégapneumies soit de la poésie à base du souffle.[1]

Wolman appelle consonne désintégrée ce type de consonne affranchie de la voyelle qui accompagne d'ordinaire sa prononciation phonétique. Il en établit la liste dans un texte intitulé *Introduction à Wolman* : b[é], c[é], d[é], [è]f, g[é], [ac]h, j[i], k[a], [è]l, [è]m, [è]n, p[é], q[u], [è]r, é[s], t[é], v[é], i[x]. J'ai trouvé très peu d'enregistrements des performances vocales de Wolman, mais tout ceux qui sont publiés présentent des sons nerveux, des voyelles soufflées et des râles. Sa poésie est toujours une recherche de dépassement de la poésie phonétique. C'est à travers celle-ci que se sont exprimés les lettristes français. Le groupe lettriste s'est également attaqué à toutes les formes de l'art, cinéma (*Traité de bave et d'éternité*, d'Isidore Isou, 1952), danse (*chorégraphie lettristes*, de Maurice Lemaître) et peinture (*Hypergraphies lettristes*, de Lemaître et Isou). Pour Isidore Isou, le poème du futur sera purement formel, dépourvu de tout contenu sémantique.
Par la prééminence de l'oralité dans le lettrisme et l'éclatement du langage traditionnel, ce mouvement fut libérateur pour toute une génération.

1 – Entretien de Wolman avec Bernard Constant pour *Radio Forum* le 6 juillet 1982, transcrit par Dominique Meens, dans Wolman, Défense de Mourir, Paris, Allia, 2001, p. 173.

3 ◊ Poésie sonore

> Sous l'appellation restrictive et controversée de Poésie sonore, on désigne généralement un ensemble de pratiques hétérogènes et diversement novatrices, apparues dès les années 50, mettant en jeu la voix et recourant à un outillage électro-acoustique qui peut aller du simple microphone lors d'improvisations publiques et/ou enregistrées sur une bande magnétique (François Dufrène : Crirythmes), à l'utilisation créatrice du magnétophone avec manipulations à même la bande et/ou diffusion de bandes préenregistrées, lors des prestations scéniques (Henri Chopin : Audio-poèmes ; Bernard Heidsieck : Poèmes-partitions), voire à l'informatique et au séquenceur (suivant une voie ouverte par Brion Gysin assisté de Ian Sommerville : Permutations).[1]

Le lettrisme donnera lieu à des poèmes purement phonétiques sur bande magnétique. Le terme «sonore» est apparu en 1958 dans la revue *Grâmmes*[2]. C'est Jacques de la Villeglé qui, parlant de François Dufrêne, affirme que « [François Dufrêne] apporte donc à la poésie exclusivement sonore une solution neuve et personnelle ».
Jean-Pierre Bobillot propose dans son ouvrage *Poésie Sonore, Éléments de typologie historique,* une définition de la poésie sonore :

> Les poésies globalement qualifiées de "sonores" ont une longue histoire, encore très méconnue, [...] Elles se caractérisent par un certain usage de la voix (en général, la voix propre du poète) et/ou de la technologie de l'enregistrement, du traitement et de la restitution du son (la voix, mais également tout autre objet sonore ou « bruit »), dès la conception et/ou l'élaboration même de l'œuvre. D'un côté, donc, le corps proférant, en scène ou en studio; de l'autre, le phonographe, le microphone, le magnétophone, aujourd'hui l'ordinateur. Elles se traduisent par une relativisation du Livre au profit du live, du disque, du livre+disque, du disque+livre, d'Internet, etc., et s'inscrivent volontiers en faux dans le dispositif et l'idéologie du tout-communicationnel de la société post-industrielle : elles y incarnent le bruit du vivant...[3]

Cette pratique artistique relève de ce qui est désigné par le champ sémantique de l'impureté, dans le sens d'hybridité. Cette désignation n'est pas nouvelle et la création contemporaine ne peut pas la revendiquer exclusivement. Par contre, ce qui paraît plus nouveau, c'est la manière dont la littérature, les arts plastiques, le théâtre ou la danse semblent échanger des modalités et des matérialités qu'on supposait spécifiques.
Elle rejoint l'oralité médiévale, qui considérait le texte comme l'occasion du geste vocal. La tradition des troubadours, des trouvères, des Minnesängers plaçait en effet la phonê en tant

1 – Bobillot, Jean-Pierre, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, 2009, p. 26
2 – *Grammes*, Éd. du Terrain Vague, Paris
3 – Bobillot, Jean-Pierre, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, 2009, Quatrième de couverture

qu'acte physiologique au cœur même de l'événement poétique : le chant devenait ce « geste formel », soit le « moment concret où la voix éveille la forme ».[1]
La poésie sonore réactive la gestuelle du corps, anime une poésie figée dans les caractères écrits. Elle crée à partir de mots et de phrases des objets devenant énergie auditive. Cette poésie est basée sur tous les sons provenant des organes vocaux de l'homme afin de créer un univers sonore du langage.
Selon Jean-Pierre Bobillot, la poésie scénique et la poésie enregistrée sont les médiums qui mènent à la poésie sonore. La poésie écrite, notamment avec la poésie visuelle (avec les *idéogrammes* d'Apollinaire comme réponse à la simultanéité) ouvre les portes par la suite à la poésie sonore.

Faut-il établir une distinction entre l'oral et le sonore ? On peut dans un premier temps considérer que la poésie sonore est celle qui use d'un appareillage électro-acoustique pour transformer la voix, en la modifiant, alors que la poésie orale est celle qui est proférée, sans l'utilisation volontaire des outils électro-acoustiques comme medium, mais principalement avec les organes naturels que sont les cordes vocales. Cependant, cette distinction qui oppose avec ou sans appareillage me paraît réductrice. Ces différences de procédures compositionnelles sont une infime opposition qui, même si elles doivent être évoquées, ne suffisent pas à faire une réelle division entre poésie orale et poésie sonore. La poésie orale sera donc traitée dans ce mémoire comme une appartenance à la pratique de la poésie sonore. Je ferai ainsi le choix de comprendre dans la notion de poésie sonore, les quatre composants suivants :

- **Poésie scénique**, que l'on peut dater de 1878, avec le club des « Hydropathes », fondé par Emile Goudeau à Paris et auquel succéda le « Chat noir » de Rodolphe Salis en 1881.
- **Poésie enregistrée**, que l'on peut faire remonter aux séances phonographiques dirigées par Ferdinand Brunot, aux « Archives de la Parole » comme nous le verrons plus loin avec l'apparition du magnétophone.
- **Poésie simultanée**, (« a plusieurs voix »), où se croise les deux précédentes poésie enregistrée et scénique.
- **Poésie phonétique,** ou allaient également se croiser les deux premières, et que l'on peut dater de 1908 avec l'Incantation par le rire de Velimir Khlebnikov, qui est entièrement composée de dérives plus ou moins fantaisistes du mot « rire ».

4 ◊ Un nouveau support: du papier au magnétophone

La première trace de l'usage d'un phonographe à des fins de conservation de la voix remonte à 1898, avec l'helléniste Hubert Pernot. Il enregistra des airs de danse et mélodies populaires. Une grande partie de ses œuvres seront transcrits sur partitions par le compositeur Paul Le

1 – Zumthor, Paul, *La lettre et la voix*, Éd. du seuil, Paris, 1972, p. 206

Flem et serviront par la suite de modèle aux cinq mélodies populaires grecques (1906-1909) de Maurice Ravel.
Mais les précurseur de cette manipulation de l'enregistrement comme art sonore sont des poètes. En 1911, Ferdinand Brunot crée les *Archives de la parole* qui recueille l'enregistrement de voix célèbres. Guillaume Apollinaire participera à ces séances d'enregistrements à Paris puis imaginera une polyphonie poétique en 1914. Il appellera « simultanéisme » la diction à haute-voix de la poésie sur différentes couches sonores.
Kurt Schwitters enregiste en 1932 sa Ursonate (*Die Sonate in Urlauten*) qui sera publiée dans le dernier numéro de la revue Merz. Cette poésie phonétique est composée de la diction d'un texte comprenant grand nombre d'onomatopées. De ces expériences découleront de nombreux courants relevant de la poésie sonore qui émergeront pendant le XX^{e} siècle.

Les apports de l'appareil qu'est le magnétophone furent multiples. Le poème cherchait à s'extraire du papier, à se projeter hors de la page. La bande magnétique est donc arrivée au bon moment pour l'en retirer et servir de support d'enregistrement et de retransmission. À cette volonté de sortir la poésie de son support papier, on peut également associer Bernard Heidsieck, président de la Commission Poésie du Centre national du Livre et poète sonore, qui parle de la libération des mots et du passage de la poésie sur papier à une poésie orale :

> La poésie agonisait ; il ne s'agissait pas moins de la réoxygéner ! Pour ce faire il m'est apparu que de « passive » qu'elle était sur le papier, il fallait la rendre « active », l'en extraire donc, et lui restituer son énergie et son potentiel de communication dans l'oralité redécouverte. Ce n'était là qu'une révolution, qu'un total renversement de sa trajectoire.[1]

« Sortir le poème de la page » n'est pas une métaphore, Bernard Heidsieck sort littéralement et physiquement la poésie de la page en ayant recours à la lecture comme performance. Il va même plus loin en utiliser le terme plus violent qu'est «arracher»:

> Or donc....mais...or donc, soit...et bien ? eh bien : L'ARRACHER A LA PAGE...voilà...délibérément – sinon définitivement.
> [...] LE dévisser, LE déraciner, LE déboulonner, il n'est que temps, grand temps...
> La poésie écrite est faite pour rester couchée. C'est son destin. Qu'elle s'y tienne. Passive. Patiente aussi. Dans l'attente du client.[2]

À une poésie « couchée », il propose de substituer une poésie « verticale », ascendante.
Mais la poésie existe-t-elle à travers son format ? Son support modifierait-il la relation de la poésie avec le monde ?

1 – Heidsieck, Bernard, *Poèmes-partitions*, Al Dante, p. 37
2 – Heidsieck, Bernard, *Poésie-action et magnétophone*, mars 1967/mars 1968, paru dans les revues AXE1 et AXE2, Belgique, 1975

Le magnétophone devient plus tard un produit commercialisé. Pour la première fois, tout un chacun peut enregistrer du son et faire des montages. C'est cette technique qu'exploite Henri Chopin pour répéter le même mot à l'identique, donnant l'impression d'une parole d'automate ; Bernard Heidsieck s'en sert pour moduler la vitesse d'une phrase, et François Dufrêne pour superposer et synchroniser les sons. Dans la lecture du texte *Vaduz* de Heidsieck, l'usage du magnétophone qui répète les mots du poète d'une manière plus ou moins rapide, permet de créer une véritable œuvre poétique sonore, qui ne se limite plus au support du livre.
Dans *Nous étions bien peu en...* , Bernard Heidsieck, décrit le lien entre la naissance de la poésie sonore et son acquisition d'un magnétophone :

> - Le poème – difficultueusement ou violemment – cherchait à s'extraire du papier, à se projeter hors de la page : la bande magnétique est donc arrivée à point nommé pour le recueillir, en guise de support d'enregistrement et de retransmission ;
> - Le poème, tout à ses préoccupations centripètes, se triturait nombrilistiquement en tous sens : le magnétophone va renforcer ces possibilités, flatter ces tendances en lui fournissant triturages et manipulations au niveau du studio et de la bande, mais renversement radical, de façon centrifuge cette fois, en l'oxygénant et en le rebranchant sur le monde ;
> - Le poème voulait se faire entendre, recouvrer son oralité perdue : le magnétophone révélera au poète, sa voix: la conséquence immédiate en sera l'instauration de nouveaux rapports avec le texte, quant à sa construction, quant à sa conception, quant à sa retransmission publique.[1]

Celui-ci affirme la nécessité d'utiliser les techniques de son époque afin de « rebrancher le poème sur le monde ». Ainsi il ouvre matériellement la poésie aux réseaux de diffusion de la musique par le biais du disque et des éventuelles diffusions radiophoniques. Les opérations de montage effectuées sur de la bande magnétique sont différentes de celles effectuées sur du papier avec du scotch et des ciseaux, la bande magnétique ne permet pas de manipuler du texte mais de la parole brute, ou du texte performé en parole.
La richesse de la bande magnétique demeure dans la liberté de la manipulation du texte, mais également du souffle, de la voix, des intonations, etc. Cette parole, ou ce texte performé en parole est ainsi plus complexe et intéressant qu'un texte écrit sur lequel on effectuerait une opération de montage. Pourtant, il semble qu'il y ait une certaine incohérence dans la démarche de Bernard Heidsieck. Il refuse de poser la poésie sur papier et pourtant, il passe de l'oralité du poème à un montage sur bande magnétique. En quoi le support de la bande magnétique diffère-t-elle tant d'une page de livre puisque ces deux mediums fixent finalement le poème ?
Il existe une certaine tension entre deux mediums, entre l'électro-acoustique fixant le texte (ou la partition, comme nous le verrons plus loin) et la performance.

---

1 – Heidsieck, Bernard, *Nous étions bien peu en ...*, Onestar Press, 2001

Dorénavant, le medium du poète n'est plus le papier mais devient donc le magnétophone. Peut on alors parler d'une voix de la machine ? Je remplacerais plutôt le terme par d'instrumentation de l'organe vocale comme nous le verrons dans la dernière partie. Mais cette question soulève une autre problématique plus générale : Peut on parler de machine ? N'y a t'il pas une distinction entre appareil et machine ? Quel terme faut il associer à la poésie sonore ?

> [Les machines] s'inscrivent dans des projets de maîtrise. Un machinateur tente d'imposer sa souveraineté à une matière, qu'il s'efforce de transformer selon un programme préétabli : une machine est prévisible, calculable, économisable. [...] Sur l'appareil une fois déclenché, [...] il n'y a pas de maîtrise parfaite. Photographier, filmer, c'est toujours prendre une risque. L'appareil opère et tourne de lui même.[1]

Or la poésie sonore n'est pas parfaite, elle côtoie le hasard, l'imprévisible. Le poète qui souffle dans mon magnétophone, ignore lui même le message qu'il découvrira plus tard, le sentiment qu'il fera passer. Il peut intervenir sur la bande magnétique avec une technique de découpe et de collage. Le résultat sera inimitable car imprévisible.

5 ◊ Le changement de statut du lecteur et du poète

En changeant de format, la poésie sonore amène inévitablement à un changement de statut du lecteur. On ne parle plus de lecteur comme dans une poésie traditionnelle, mais de spectateur. On assiste donc à un déplacement des postures du lecteur vers un lecteur auditeur et spectateur. Ces peux postures se situent du côté de la réception, de l'échange. Bernard Heidsieck utilise d'ailleurs ces termes pour qualifier son public:

> Ce que je cherche et souhaite toujours, c'est offrir la possibilité à l'auditeur/spectateur de trouver un point de focalisation et de fixation visuelle. Cela me paraît essentiel. Sans aller jusqu'au happening, loin de là, je propose toujours un minimum d'action pour que le texte se présente comme une chose vivante et immédiate et prenne une texture quasiment physique.[2]

Bernard Heidsieck parle ici, d'« auditeur-spectateur », cette désignation recouvre le même type de réception que l'expression lecteur-auditeur mais fait disparaître l'opération littéraire de lecture et appuie la notion scénique de ses performances. On peut associer cette volonté de « focalisation et de fixation visuelle » à un procédé de « plastification » de la poésie. À la « plasticité du sonore » fait écho l'idée « d'écoute plastique ».

---

1 – Citton, Yves, *Le retour de l'objectivité ?,* article publié dans La Revue des Livres n°9, Janvier-Février 2013

2 – Entretien de Heidsieck, Bernard par Lemaire, Gérard-Georges, Genève

L'apparition d'un poète qui est aussi un auteur et interprète est un point important dans le changements des pratiques de la poésie. Jusqu'à maintenant, le poème pouvait être lu mais essentiellement dans un cadre privé, intime, entre amis. Ou bien, si il était lu dans un endroit public, il devait être lu par une autre personne et non plus par le poète. Cette récitation est d'ailleurs une pratique « noble » qui cherche à mettre en valeur les émotions du poème.
Être poète et interprète entacherait le role du poète et surtout son respect. La pudeur avec laquelle le poème a été crée serait «salie» à partir du moment où le poète dévoile son œuvre devant un public.

> [Certains poètes] prétendai[en]t contraire à toute dignité professionnelle de jeter soi-même à la foule ses rimes pudiques.[1]

Emile Goudeau répond aux critiques de la poésie sonore qui associe cette pratique à une exhibition de l'intimité, celui-ci répond que création pudique et récitation publique ne sont pas incompatible dans la poésie. On comprend donc que cette nouvelle pratique de la poésie comme performance a été dans un premier temps vivement rejetée, car elle renvoyait une image négative du poète en mettant plus particulièrement en cause sa dignité.
Le poète endosse dorénavant plusieurs fonctions, d'auteurs et d'interprète, lorsque sa poésie devient performance. Ainsi, cette poésie fait appel au corporel en utilisant la voix et le corps et donc associée à une performance scénique comme nous l'aborderons dans la troisième partie du mémoire.

1 – Goudeau, Émile, *Dix ans de bohème*, p. 172.

LA PLACE DU CORPS & DE LA VOIX

• II •

Pourquoi le langage buccal seul se considèrerait-il poétique au détriment de tout autre moyen de communication humaine ?
Les émoluments du corps entier ne devraient-ils pas être classés dans la catégorie des signes autant qu'ils répondent à la nécessité du bruit ?
[…]
Le lecteur se démène corps et bouche dans un ordre rigoureusement inscrit par l'emploi intégral offert à chacun de ses membres.
[…] [La poésie sonore], bruit humain (et non simplement voix) réduit à des lettres, ouvre des sources insoupçonnées à cet art.[1]

1 ◊ Le corps comme outil

Depuis les années soixante, le corps s'est affranchi des anciennes contraintes sociales et morales de la société. Le corps est réinventé et devient un instrument de pratiques sociales, un corps organique, un corps subjectif, enfin, un corps matériel. Il est exploité par plusieurs artistes et auteurs qui en font un objet de représentation.
Quand j'aborde le corps comme outil, je renvoie au corps en mouvement, au geste, celui-là même qui exprime une pensée ou une émotion. Selon Diderot, « le geste est quelque fois aussi sublime que le mot », il existe en effet un langage élémentaire et instinctif du geste.
Le corps était uniquement objet de représentation, sujet de l'œuvre peinte, sculptée ou photographiée. Avec le futurisme italien, l'artiste représente le mouvement en s'appuyant notamment sur la recherche optique. Il s'appuie par exemple sur des recherches photographiques des années 1880 (comme celle de Marey ou de Muybridge) pour obtenir des fragmentations, morcellements et décompositions.

1 – Isou, Isidore, *Précisions sur ma poésie et moi,* 1950, Exils, 2003, p. 21-23

Dans les années 1950, on assiste au détournement de la peinture pour se tourner vers l'acte de peindre en lui-même. Les peintres du XX^{e} siècle développent un intérêt pour les *Works in Progress*, soit l'œuvre en train de se faire. Désormais la présence de l'artiste (son geste ou son corps) fait partie intégrante de l'œuvre.
Les premières Anthropométries (empreintes) de Yves Klein, sont présentées en public à Paris en mars 1960, lors d'une performance au cours de laquelle trois modèles féminins nus couverts de peinture bleue Klein, rampent et se traînent sur le sol recouvert pour l'occasion de papier. Sous la direction de Klein, les corps de femme deviennent dès lors des pinceaux vivants.
Si Klein fit appel à des modèles, certains artistes revendiquent leur corps comme étant un matériau artistique dans des « performances » ou des « évènements », et c'est par la photographie et la vidéo qu'ils en gardent une trace visible. Le corps de l'artiste a maintenant deux rôles, sujet et objet ; thèmes de son travail. Avec les « actions » et « happenings », les artistes réduisent le fossé qui les sépare du spectateur qui devient nécessaire à la réalisation de l'œuvre. Dans les années 60, Bruce Nauman réalise des performances vidéo. Nu crachant de l'eau, il exécute un Autoportrait en fontaine. L'artiste réalise également des sculptures-moulages de parties du corps, utilise des néons colorés, ou encore fait des mots, anagrammes et rébus ; autant de matières premières pour ses œuvres.
Pour cette notion de corps comme outil, j'ai directement pensé à la vidéo *Appendice per una supplica* de Ketty La Rocca, qui incarne cette volonté de remplacer la parole par le geste, et notamment ici, par une partie du corps. Dans cette vidéo, l'artiste met en scène et parle avec ses mains. Le mot devient inutile car les mains peuvent révéler un état psychologique. Proche de l'art conceptuel, la démarche de Ketty La Rocca est d'inventer un langage gestuel. Elle utilise le mot pour sa valeur symbolique, en le rendant sacré.

2 ◊ Le corps-à-corps poétique d'Artaud

> La relation de ma lecture publique avec celle préexistant sur la bande et qui est retransmise par les enceintes, varie, elle aussi, d'un texte à l'autre. Il peut y avoir dialogue, rixe, simple superposition, affrontements, complémentarité, antagonismes, partage ou simple visualisation : en tout état de cause, échange ou corps-à-corps.[1]

> Si je suis poète ou acteur ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre. Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d'hommes et de femmes, je dis des corps, trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obtuse contemplation du bouddha assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l'âme, c'est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie.[2]

1 – Donguy, Jacques, *une génération, poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle*. Paris : Henri Veyrier, 1985, p. 77

2 – Artaud, Antonin, 1945, *lettre du 6 octobre 1945* à Henri Parisot

Antonin Artaud joue à l'infini de la variation des techniques vocales pour faire surgir du texte, une magie poétique. Ses expériences, dont on a aujourd'hui la trace dans la mise en ondes de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947), nous montrent la puissance de la diction, et l'émotion qui en résulte :

> Antonin Artaud nous a laissé un document majeur qui n'est rien d'autre qu'un Art Poétique. Je reconnais qu'il y parle du théâtre, mais ce qui est en cause, c'est l'exigence de la poésie, telle qu'elle ne peut s'accomplir qu'en refusant les genres limités et en affirmant un langage plus originel dont la source sera prise à un point encore plus enfoui et plus reculé de la pensée.[1]

Pour en finir avec le jugement de Dieu, la pièce radiophonique d'Artaud revendique une poésie dans l'espace. La pièce, programmée pour le 2 février 1948, fut finalement censurée et diffusée le 6 mars 1973, soit près de 30 ans après sa création.

> Les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, - pour leur forme, leurs émancipations sensibles, et non plus seulement pour leur sens [...] Il utilise d'une façon surprenante, des possibilité vocale et sonore afin de surprendre l'auditeur ou spectateur et «[faire] pression sur les sens.[2]

«Emettre, c'est construire un dehors, incarner son sujet et ainsi donner à voir «la materialisation corporelle et réelle d'un être integral de poésie»[3] comme l'écrit Artaud à Henri Parisot.

> […] je sais que
> l'espace / le temps,
> la dimension,
> le devenir,
> le futur,
> […]
> le moi,
> le pas moi,
> ne sont rien pour moi ;
> mais il y a une chose
> […]
> la présence de ma douleur
> de corps,

---

1 – Blanchot, Maurice. *L'Entretien Infini*. Gallimard, 1969, p. 435.

2 – Artaud, Antonin, Evelyne Grossman, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003, p. 9

3 – Artaud, Antonin, 1945, *lettre du 6 octobre 1945* à Henri Parisot

la présence
menaçante,
jamais lassante
de mon corps ;
si fort qu'on me presse de questions
et que je nie toutes les questions,
il y a un point/ où je me vois contraint
de dire non,
NON
[…]
et ce point
c'est quand on me presse,
quand on me pressure
et qu'on me trait
jusqu'au départ
en moi,
de la nourriture,
de ma nourriture
et de son lait.
[…]
en me pressant ainsi de questions
jusqu'à l'absence
et au néant
de la question
on m'a pressé
jusqu'à la suffocation
en moi
de l'idée de corps
et d'être un corps,
[…]
et c'est alors que j'ai senti l'obscène
et que j'ai pété
de déraison
et d'excès
et de la révolte
de ma suffocation.
C'est qu'on me pressait
jusqu'à mon corps
et jusqu'au corps
et c'est alors

que j'ai fait tout éclater
parce qu'à mon corps
on ne touche jamais.[1]

Le texte se finit plus tard par un cri interminable. Artaud se sert du corps pour extérioriser son texte, il en fait son support, une limite où se crée l'échange du dedans et du dehors. Cette expérience du dehors est un instant où « tout langage discursif est appelé à se dénouer dans la violence du corps et du cri, [car] la pensée quittant l'intériorité bavarde de la conscience, devient énergie materielle, souffrance de la chair, persécution et déchirement du sujet lui-même.»[2] Chez Artaud le « hors » de la poésie se définit comme un déplacement, un échange lié à une expérimentation des corps.

3 ◊ Le dédoublement

J'entends double (comme on dit « je vois double ») ; et, à la faveur de cette distance qui se glisse au creux de mon écoute, je me sens un peu comme un personnage de dessin animé qui, tranché en deux par la chute d'un objet coupant, se mettrait à courir de ses deux moitiés, l'une regardant l'autre, s'adressant à l'autre pour lui dire de se regarder ; c'est-à-dire, ici, de s'écouter écouter.[3]

Le dédoublement fait ici allusion à la voix dédoublée. Cette notion de « pluriel de la voix » est souligné par Rolan Barthes : « Est-ce que j'entends des voix dans la voix ? Mais n'est-ce pas la vérité de la voix d'être hallucinée ? L'espace entier de la voix n'est-il pas un espace infini. »[4] Cette démultiplication de la voix interroge, doit on parler de voix sans corps ? de décor vocal ? On parle « des voix » d'un poète quand sa parole se fait polyphonique. C'est le cas de la performance *Vaduz*, de Bernard Heidsieck.
L'auditeur a la sensation d'entendre double. Une sensation qui rappel le son stéréophonique, un son enregistré ou reproduit à l'aide de deux canaux séparés (droite et gauche). L'auditeur devant Vaduz, est confronté à ce phénomène. Il entend l'enregistrement qui se trouve sur une piste avec l'oreille gauche, et entend une autre piste avec l'oreille droite.
Vaduz me semble l'oeuvre la plus appropriée pour illustrer l'expression d'écoute plastique que propose Szendy. Mais l'explication qu'il fournit de cette expression est quelque peu embrouillée. *Le Petit Robert* propose la définition suivante : « qui a le pouvoir de donner la forme ». L'écoute plastique suppose le son matériel. Elle s'intéresse aux façons de renseigner l'espace, d'altérer ou modifier sa perception, de créer, former, sculpter des volumes sonores.

1 – Artaud, Antonin, Evelyne Grossman, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003, p. 63
2 – Foucault, Michel, *La pensée du dehors,* Fata Morgana, Paris, 1986, p. 19
3 – Szendy, Peter , *Écoute plastique*, communication lors du colloque « Plasticités »
4 – Barthes, Roland, *Le grain de la voix*, L'Obvie et l'obtus, dans Essais critiques, tom III, Paris, Le Seuil, 1982, p. 240

Bernard Heidsieck réduit son oeuvre à une dimension sonore pour faire apparaître une plasticité nouvelle qui oublie l'aspect visuel au profit d'un processus de « plastification » de sa poésie. L'oreille droite entend « autour de *Vaduz* il y a des suisses... » et l'oreille gauche entend le même texte avec un décalage de quelques secondes. L'oreille gauche s'écoute donc écouter, car elle est capable d'appréhender le même texte que l'oreille droite de manière différente. Elle n'est fondée que sur le repérage d'un décalage temporel. On peut alors penser que l'écoute plastique s'effectue au niveau de cette oreille gauche. *Vaduz* donne à un même élément sonore deux statuts différents dans une quasi simultanéité. Duchamps illustre d'ailleurs ce propos :

> Ce qu'il faut entendre d'une oreille de l'oreille droite
> gauche
> […] on pourrait trouver une série de choses à entendre (ou écouter) d'une seule oreille.[1]

1 – Duchamp, Marcel, *Duchamp du Signe*, Champ Flammarion, Paris, 1994

18’20

LA PERFORMANCE & LE SACRÉ

• III •

Walter Benjamin rappelait que jusqu'à la fin du Moyen Âge, l'art, après avoir été au service de la magie, servait la religion à des degrés divers et sous des formes multiples. Les thèmes à exploiter était alors restreints mais dès la Renaissance, l'art « primitif » et religieux commence à s'estomper. L'intérêt pour Dieu laisse place à l'engouement pour l'homme. L'art se laïcise. Son caractère « sacré » se relie au culte de la Beauté. Auparavant, l'importance de l'œuvre résidait dans le fait d'exister et non dans celui d'être vue. Mais progressivement, les œuvres émancipées de leur usage rituel, tendront vers une valeur d'exposition.

> Le mode d'intégration primitif de l'œuvre d' art à la tradition trouvait son expression dans le culte. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel magique puis religieux. Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existance de l'œuvre d'art lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle.[1]

Dans le champ de l'art, la performance, comme nous l'aborderons ici, pourrait relever d'un désir de sacré en reprenant une forme cérémonielle :

> D'une part, [l'œuvre d' art] emprunte à la cérémonie archaïque ses procédés protocolaires en tâchant de transposer avec eux leur pouvoir magique de métamorphose du quotidien; d'autre part, elle recherche « la société sauvage » grâce à l'euphorie du regroupement et le caractère d'improvisation qui en découle. Dans le premier cas, une sacralité du cycle et de la règle; dans le second, une sacralité sensitive qui a rompu avec les concepts abstraits.[2]

---

1 – Walter, Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 1935, p.22

2 – Longpré, Hélène, *Problème du sacré dans l'art contemporain*, dans la revue Critère, n°32, automne 1981

1 ◊ Vers une désacralisation du genre poétique

On peut considérer qu'il y a mise en scène lorsqu'il y a lecture devant un public, soit des lectures avec des effets scéniques, que Bernard Heidsieck appelle « lectures-actions », poésie-action, etc. Le plus souvent les gestes accompagnent la voix. En Amérique du Nord, cette pratique est appelée *spoken word*, tandis qu'elle est nommée *Reading pœsia* en Italie.
Cette performance commence en poésie lorsque le poète met son corps en scène, avec des effets de voix, des manipulations d'objets, etc. C'est une sorte de mise à nu du poète.
D.Kimm parle du texte comme « cadeau », le poète offre une représentation et livre son texte avec énergie.
Ces nouvelles expérimentations artistiques liées à la poésie, qui s'opposent aux courants de l'époque, en montrent clairement les limites. Hors de la norme, elles seront vivement critiquées, qualifiées de décadentes, d'art mineur ou d'art festif. On poursuivra afin d'expliquer en quoi cette art a tant été contesté. Ce rejet est-il dû à l'utilisation du corps et de la voix dans une discipline apparemment pudique qu'est la poésie ?

En supprimant la distance qu'impliquent le support et les outils, en faisant du corps son sujet, en obligeant la séparation entre l'artiste et son œuvre, la performance peut être comprise comme une réappropriation du corps : l'artiste est son œuvre.
Cette réappropriation du corps est cependant ambigüe : si les artistes tentent de revaloriser le corps – leurs corps – cette libération s'accompagne d'une forme de désacralisation :

> La libération physique des corps est corrélative d'un mépris des tabous, à la fois dans les représentations et dans les savoirs. L'art et la médecine sont deux domaines où s'illustre particulièrement ce mouvement : pour se libérer, le corps doit transgresser sa dimension sacrée.[1]

Avec les lectures publiques, les spécificités du poème semblent se faire dans le corps, et donc dans et surtout par le signe : « faire éprouver un malaise, celui du corps en proie aux signes, aux signes qu'il est chargé d'émettre », « Un exorcisme », propose Heidsieck à la suite de Prigent.
Le corps fabrique les signes du poème et crée les relations forme/contenu, signifiant/signifié, corps/esprit. Il est un support de la représentation de l'expérience qu'il vit. On peut alors le comparer à un monument, un espace où repose le langage de la représentation.
Peut-on parler de déplacement, d'une incarnation du poème qui devient la voix du corps, le cérémonial du poème, son spectacle ?
Les nouvelles poésies expérimentales sont des pratiques, des dispositifs et non plus une essence, comme pouvait l'être le genre poétique.

---

1 – Detrez, Christine, *La construction sociale du corps,* Paris, Points, 2002, p.191.

Peut on comparer la performance d'un poème sonore à un rite en raison de l'utilisation du geste ? On citera la proposition de définition de Martine Segalen :

> [Le rite ou rituel] est un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Le rite est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques sont le sens codé constitue l'un des biens communs d'un groupe.[1]

Le rite, incluant les cérémonies, les sacrifices, des représentations, est toujours codifié. Le signe est la parole. Quand on parle de performance, on l'associe parfois à la représentation. Mais peut-on parler de représentation dans la pratique de la poésie sonore ? Non. Si on définit le terme de représentation, cela implique une préexistence du texte, or la performance de la poésie sonore est complexe. Si le texte reste le même, le texte prononcé est chaque fois différent. La performance varie selon le public qui l'écoute. On peut alors l'associer à une « œuvre ouverte » mais peut-on imaginer quelqu'un « faire » du Pey ? De l'Isou ? Le poète est seul à pouvoir rendre compte de l'investissement du « moi » dans le texte et des différentes actions semblables mais jamais identiques.
Ce que disent les mots, la performance le montre. Elle fait voir, même si le geste semble plus anodin que la parole. Par le geste, il y a mise en scène (au sens propre) des mots de cette « poésie en chair et en os » (selon Heidsieck). Le but étant de donner à voir pour partager.
Le geste est alors un signe.

Quand on parle de l'implication du corps dans la performance, on aborde le corps mais aussi la voix. Le poète n'écrit pas ses textes pour en faire une lecture silencieuse et solitaire mais proclame son texte, le crie. Il recherche le dialogue, instaure une communication, et cela, de manière directe. Il en appelle à l'attention de l'auditeur, sa perception, son regard, son oreille, sa participation parfois. Cette mise en évidence de la fonction de la voix n'est pas sans rappeler celle du Prophète ou de l'Oracle. Pourtant, qu'elle soit accompagnée d'un décor ou d'objets valorisant une lecture, cette performance se rapproche du théâtre.
Dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, la voix d'Artaud est divisée en plusieurs voix. Chaque voix d'acteur imite les intonations d'Artaud. Dans cet enregistrement, la voix d'Artaud semble possédée. L'éclatement de la seule voix d'Artaud se retrouve aussi lorsque celui-ci crie. Le cri est une des choses du monde les mieux partagées, et tous les nouveau-nés manifestent leur existence par le cri. Dans *L'esquisse d'une psychologie scientifique* (1895), Freud décrit le cri comme une interprétation par le nouveau-né de la douleur qu'il reçoit : le cri échappe au nouveau-né, et en même temps, exprime ce qu'il éprouve ; c'est le début des souvenirs conscients. Par son cri aigu dans son œuvre, Artaud fait résonner sa voix comme un souvenir fondamental (lointain), conscient et douloureux.

1 – Segalen, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, coll. 128, 1998.

La voix possède ses propres limites. C'est en déplaçant le lieu de production de la vocalité naturelle vers des dispositifs technologiques qu'elle brise ces limites. Cette intrusion de l'appareil rompt le dialogue instantanée entre deux êtres humains. Comme dans les hallucinations auditives, la vocalité artificielle peut correspondre à une personne absente ou imaginaire. Quand on écoute les performances de Bernard Heidsieck, il devient difficile de percevoir sa voix de la « non-voix », entre voix naturelle et voix de synthèse. Cette frontière devient floue et le contrôle de l'appareil se rapproche plus de celui d'un instrument de musique que de l'organe phonatoire.

2 ◊ Partition graphique : « code fermé »

Le terme de « partition graphique » apparaît dans les années cinquante en relation avec certains compositeurs tels que John Cage, Earle Brown, Morton Feldman et Christian Wolff.
La partition ne s'adresse pas exclusivement à la scène de la musique contemporaine mais peut être jouée par n'importe quelle formation musicale, dans n'importe quel style. Il ne s'agit pas réellement d'interpréter la pièce, ni même d'actualiser en musique ce qui existe virtuellement sur la feuille. L'œuvre est en attente et l'artiste répond à la poésie graphique des pages à travers une musique personnelle.
La partition se révèle comme une forme entre la trace d'action et un dispositif qui peut être activé. Elle représente plutôt un processus de travail qu'une notation de l'existant. Elle est visible pendant la performance et prend une forme plastique dans l'espace. Dans ce cas là, elle peut se constituer comme une forme autonome et à part entière : la performance n'étant qu'un moment de l'activation. Dans le travail de partition, on retrouve donc une volonté d'écriture dans l'espace. C'est une partition qui propose une infinité d'interprétations et qui laisse libre jeu à l'action répétitive ou simplement à la marche. Dans son ensemble, elle prend une forme chorégraphique.

Ces partitions d'un genre nouveau sont très différentes les unes des autres, aussi bien au niveau de leur aspect visuel que du point de vue des approches mises en œuvre lors de leur élaboration :

> Ce que Feldman met en place dans de telles partitions, ce sont davantage des diagrammes [...] que des graphismes, comme le fera E. Brown peu de temps après, dans des œuvres comme les Folio Pieces, November et December 52. Si les notations graphiques [...] de Cage, sont délibérément énigmatiques et en appellent au pouvoir d'imagination ou d'invention de l'interprète, il n'en est pas vraiment ainsi chez Feldman. On pourrait plutôt assimiler ce type de partition à quelque plan, ou patron...[1]

1 – Bosseur, Jean-Yves, *Monographie*, dans Feldman, Morton, Ecrits et paroles, L'Harmattan, Paris, p.26

Avec le temps, cette variété d'approches ne fait que s'accroître, d'autant plus que la partition graphique n'est pas le fait exclusif des seuls compositeurs : parmi les artistes se livrant à ce genre d'activité créatrice figurent en effet une proportion non négligeable de plasticiens. Mais malgré ces différences révélatrices d'une grande diversité de pensée créatrice chez ces artistes, toutes ces œuvres présentent certains points communs :
Au niveau du mode de communication : à la différence des partitions conventionnelles (qui visent à transmettre l'information de manière aussi précise que possible), l'objet de la partition graphique se transforme, puisque la fonction de « code fermé » est remplacée par celle d'« initiateur » ou de « mode d'emploi » d'un énoncé.
Le lecteur se trouve ainsi confronté à la difficulté de déchiffrer une partition qui se refuse à la lecture. La plupart des partitions graphiques s'accompagnent d'un mode d'emploi qui permettra aux musiciens de déchiffrer et d'interpréter un corpus dans le sens d'une intention première. Ces notices engagent un discours là où, à première vue et en rupture avec la tradition, règne une opacité poétique ; « le mode d'emploi et la liste des symboles constituent un a priori de la lecture, c'est-à-dire de l'interprétation »[1]. Il s'agit dès lors et à travers le signe « d'échapper à la directivité de la lecture pour atteindre un déchiffrage à dimensions multiples »[2].

Au niveau visuel, les partitions graphiques se caractérisent principalement par le fait qu'elles renoncent à un système de signes liant signes visuels, d'un côté, événements sonores, de l'autre. Chaque partition graphique devient une œuvre totalement originale, composée de graphismes non conventionnels, tirant son origine d'une recherche d'interactions entre son, espace et graphisme, mais qui, en même temps, peut aussi acquérir une valeur esthétique propre. Au fil des années, John Cage donne à sa partition, une multitudes de signes qui interrogent l'interprète plus qu'ils ne lui donnent des ordres. Son système de notation est propres à chaque projet. Le graphisme utilisé n'est pas nécessairement destiné à représenter ce que l'on entendra. La partition est ainsi pour Cage une « photographie de circonstances ». Il demande ainsi, parfois, de ne pas s'en tenir strictement à ce qui est délimité par la partition. Il s'agit souvent d'un cadre dans lequel inscrire chaque action.
On retrouve ainsi son goût pour le visuel, pour les arts graphiques : partition-échiquier de Chess Music, multiples utilisations des dessins de Thoreau (placés selon des opérations de hasard, Renga, 1996), des cartes géographiques…
La notation s'avère également chez lui très diversifiée : pour écrire le *Concert for piano and orchestra*, il utilise quatre-vingt quatre systèmes de notation différents.
« L'écriture de chaque solo est conçue de manière à ménager à l'exécutant la marge d'interprétation qui lui interdira précisément de s'en remettre à la partition ». La notation se réfère également chez Cage à l'attitude qu'il suggère à l'interprète d'adopter : « Que les notations se réfèrent à ce qui doit être fait et non pas à ce qui doit être entendu ».

1 – Mussat, 1983
2 – Bosseur, 1993

Aria (1958), une œuvre de John Cage qui m'a particulièrement interpellée, se présente comme un portrait vocal de la cantatrice Cathy Berberian. Il y explore les possibilités de la voix et notamment en utilisant les cinq langues que parle Cathy Berberian : l'arménien, le russe, l'italien, le français et l'anglais. Prenant des bribes de textes, il juxtapose des styles vocaux et des modes d'émissions sonores associés librement à une gamme de couleurs par l'interprète. Cathy Berberian choisit les associations suivantes :

Noir : dramatique
Pourpre : Marlene Dietrich
Jaune : colatura et colorature lyrique
Vert : populaire
Orange : couleur orientale
Brun : son nasillard
Bleu foncé : jazz
Bleu clair : baby-voice

John Cage choisit une notation musicale graphique : chaque geste vocal est associé à une courbe en ligne continue ou pointillée. Dans l'espace de la partition, le registre est indiqué par l'emplacement de cette courbe dans le plan vertical ; la durée, dans le plan horizontal.
Outre ces juxtapositions de voix totalement différentes sans texte signifiant, John Cage indique des carrés noirs correspondant à des sons laissés au choix de l'interprète : « utilisation non musicale de la voix », « percussions auxiliaires » et utilisation d'un « dispositif mécanique ou électronique ». Avec cette œuvre, Cage crée une sorte de jeu pour chanteur, dont il définit le cadre et les règles, mais où l'interprète construit entièrement la réalisation. Chaque personne est totalement libre de choisir ce qu'il veut faire de cette pièce, de la difficulté vocale qu'il veut montrer, des voix et des bruits qu'il décide de faire en fonction de ses capacités. Ainsi, chaque présentation de cette œuvre est unique, autant au niveau de l'interprétation que de l'aspect musical, car deux interprètes ne chanteront jamais ces courbes de la même manière, la hauteur et la vitesse des notes n'étant pas précisément définies. Le hasard est donc une donnée essentielle de la composition de *Aria*, mais pas de son exécution.
Finalement, en prenant l'exemple de John Cage, la partition graphique qui devrait être une contrainte apparaît paradoxalement comme une forme de liberté.
Il s'agit là « de trouver la sensation de "liberté" dans la contrainte que l'on s'impose [...] en vue d'autres avantages »[1]. Cette citation de Valery rejoint d'ailleurs ce que pouvait exprimer Cornelius Cardew : « Et si vous jouez à un jeu, vous adhérez à ses règles. Et c'est une chose intéressante que les gens fixent des règles par plaisir, et qu'ensuite ils y adhèrent. » Ainsi les règles donnent corps au jeu. Un jeu qui aurait comme plateau, le support qu'est cette partition.

1 – Valéry, 1977

Quand on parle de messages cryptés, il serait intéressant de nommer Guy de Cointet, un artiste performeur français, et d’évoquer notamment son travail intitulé *Tell me*.
Composée de dispositifs et d’œuvres dans de nombreux domaines, du livres de poésie visuelle, du dessins ou d’une vingtaine de pièces de théâtre…, son œuvre se situe, précise Marie de Brugerolle, « entre la tradition européenne de la transgression du langage, qu’illustre notamment le surréalisme, et l’art conceptuel américain ». Selon Guy de Cointet, *Tell me* est un spectacle mis en scène sur l’abstraction et le langage, et la façon dont ils sont perçus par l’esprit et les sens. Les relations entre ce qui est vu et entendu interrogent les perceptions de la réalité. Mais ce qui interpelle, ce sont ses dessins à déchiffrer. Tracés à l’encre avec précision, des boucles, des vastes zigzags biseautés, de petits formes géométriques et colorées, ils sont de véritables devinettes, des énigmes pour l’œil et l’esprit. Certains cachent un message crypté par un alphabet inventé, d’autre sont purement abstraits. De ses dessins codés, Guy de Cointet a fait des livres d’artistes, mais surtout des performances dans lesquelles des acteurs déchiffrent des tableaux-textes devant un public. Quand on parle de ce mystère que peut être une partition graphique, cela me renvoie aux nombreuses expérimentations d’Artaud qui cherchait à inventer un nouveau langage.

> J’ajoute au langage parlé un autre langage et j’essaie de rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités.[1]

Artaud veut créer un nouveau langage, une langue universelle pour les «déficients de la langue», les analphabètes. Il prétendra d’ailleurs avoir déjà crée un livre intitulé *Letura d’Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi* : « et j’ai, en 1934, écrit tout un livre dans ce sens, dans une langue qui n’était pas le français, mais que tout le monde pouvait lire, à quelque nationalité qu’il appartînt. Ce livre malheureusement a disparu. » C’est lors de son internement psychiatrique que ses travaux graphiques se multiplieront. Il n’écriera plus sans dessiner. Tout comme une partition graphique, la langue d’Artaud est composé de signes et de sens cachés à décrypter. Ses partitions ne cache pas une oeuvre sonore mais reflète plutôt une imagination poétique. Pour lui, son langage est un « chantonnement scandé, laïque, non liturgique, non rituel, non grec, entre nègre, chinois, indien et français Villon », une définition complexe, qui soulève néanmoins une dimension vocale (par le mélange des langues).
Les dessins fascinants que Artaud à réalisé en 1937, nous montrent tout l’aspect sacré et magique que peuvent révéler l’association écriture et dessin. Ce sont des « sorts », porteurs de pouvoirs magiques et qui protégeaient ou détruisaient le destinataire. Certaines de ces lettres sont trouées ou partiellement brûlées pour donner une réalité à la douleur. Elles témoignent chez Artaud de sa croyance en une dimension magique de l’écriture et du dessin.

---

1 – Artaud, Antonin, *Lettre sur le langage*, 1932

3 ◊ L'exploitation du bruit

> Bruit. s.m. C'est, en général, toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif.
> Mais en Musique le mot Bruit est opposé au mot Son, & s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore & appréciable.
> [...]
> On donne aussi, par mépris, le nom de Bruit à une Musique étourdissante & confuse, où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. Ce n'est plus que du Bruit. Cet opéra fait beaucoup de Bruit & peu d'effet.[1]

En 1913, Luigi Russolo publia un manifeste appelé *l'Art des Bruits*. Ce manifeste est considéré comme l'un des textes les plus importants, innovateurs et influents de l'esthétique musicale du XX^{e} siècle. Il y exposa sa théorie des bruits, qui provoqua un renouveau musical et influencera fortement la poésie. Le stade de désacralisation de la poésie tient au fait de séparer la voix de sa fonction primaire -supposée de communication- et de dissocier la poésie de sa fonction de poétique du langage. Or la voix n'est donc plus un simple outil de récitation harmonieuse, comme nous l'avons vu précédemment, c'est un organe utilisé pour choquer, par exemple en gueulant comme dans *la civilisation du papier* de Chopin. Or de « gueuler », ou jouer « des notes criardes », à « faire du bruit », la frontière est mince. Une frontière que les poètes franchissent très souvent. Le bruit est considéré par certains auteurs comme Hugues Dufourt dans sa préface de *Tout est bruit pour qui a peur* comme le bas degré de l'échelle de la musique. L'oreille a cette faculté de distinguer les divers sons comme étant des bruits ou des sons musicaux. Les soupirs, les grondements, les clapotis de l'eau sont des bruits. À l'inverse, les sons de tous les instruments appartiennent à l'harmonie de la musique. Aussi, l'art du bruit également qualifié de son « sale »[2] fait-il l'éloge :

> Du bruit dans la langue — voire, de la langue elle-même comme bruit —, au double sens : communicationnel et esthétique, de « bruit » : « parasite », et « son laid » ou « sale ». Communicationnel, c'est-à-dire : linguistique et social (civilisationnel) ; esthétique, ou si l'on veut : poétique, en ce qu'il s'agit de rompre, brutalement, avec l'idéal d'Euphonie, si unanimement partagé, soit : reçu et transmis — à de rares, mais éclatantes exceptions près —, dans la musique comme dans la littérature et, singulièrement, dans la poésie occidentales, depuis des siècles.[3]

Quand on parle de son «sale», on comprend que cette intrusion du bruit dans la poésie ait été vivement critiqué. Certains écrivains, qui ont entendu des poèmes sonores, refusent de

---

1 – Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*. Paris, Duchesne, 1768, p.60-61
2 – Castanet, Pierre-Albert, *Tout est bruit pour qui a peur : Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris.
3 – Bobillot, Jean-Pierre, *La Voix réinventée, Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Histoires littéraires, 2006, n°28, Paris.

leur accorder la moindre « valeur poétique ». Par exemple, pour Jean Cohen :

> Le lettrisme s'est voulu poème. Par là, il s'est condamné lui-même. Un poème qui ne signifie pas n'est plus poème, parce qu'il n'est plus langage.[1]

Ou encore :

> Les divers bruitages [...] du lettrisme peuvent avoir un intérêt historique ou anthropologique certain ; leur pouvoir d'incantation peut même être très grand et provoquer des réactions émotives intenses chez le lecteur. Cependant ils restent en deçà du seuil poétique proprement dit parce que le langage qu'ils utilisent n'a pas de valeur communicative identifiable.[2]

Dans cette dernière citation, François Rigolot critique l'apport de l'instrumentation de la voix contraire à la « valeur communicative ». Cette valeur qui considère comme bruit tout ce qui met en danger l'intégrité du message (information). Finalement la poésie bruyante est celle qui contourne l'exigence d'une harmonie poético-musicale ainsi que cette nécessité de clarté de communication.
Cette poésie «incarnée» est un concept qui comporte plusieurs idées : la poésie s'incarne dans la chair des poètes, dans leurs corps, par leurs mouvements, par leurs gestes et également dans l'utilisation de leurs voix. On peut donc penser la poésie sonore comme étant une poésie vivante grâce au poète. De plus, cette nouvelle fonction de la voix, non plus comme fonction de communication ou de fonction esthétique, lui fait prendre le chemin de l'inhumain, de l'anormal.

1 – Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, coll. « Champs », 1966, p. 31
2 – Rigolot, François, *Sémantique de la poésie*, Seuil, coll. « Points », 1979, p. 166

CONCLUSION

> La poésie sonore, pourquoi ? Je n'en sais rien ! Et après tout je m'en fous. C'est comme ça ! Mais ce que je sais [...] c'est que passe ou doit passer à travers elle, la vie, charriée, intense, bourbeuse ou planante. Qu'elle échappe, sans doute, par son oralité, son « primitivisme », à la littérature.
> Que cette dernière est bien le moindre de mes soucis. Qu'à travers elle — au delà des mots et des sons ou à travers sons et mots physiquement saisis et retransmis — passe ou doit passer une électricité immédiate qui transcende les normes habituelles de la communication. [...] La poésie sonore, pourquoi... ? pourquoi... ? Pourquoi, plutôt pourquoi refuser cette ouverture ?
> Au delà des carcans, chappes et camisoles de tous acabits dans lesquels la poésie a failli se piéger. Pourquoi ? Sinon pour circuler — au delà de l'obstacle des langues qu'elle transgresse (de nombreuses émissions radiophoniques, entre autres, un peu partout en témoignent) et s'aventurer dans un no man's land où tout reste à faire. Enfin ![1]

Retransmis de manière sonore, les poèmes et textes ne sont plus ce qu'ils sont d'ordinaires. Bien qu'ils soient du souffle, du cri, du rire ou de la répétition, ils sont dorénavant l'image que renvoie le poète. C'est par son corps, ses gestes, sa voix, son comportement, que le poète porte son poème, l'assimile physiquement avant de le transmettre. Le poème, au-delà du son et de la voix, au-delà de l'acte d'être entendu, en devient « visuel ». Le passage par la performance montre une aspiration à un dépassement ou à une intériorisation vers un au-delà ou un retour sur soi. Il n'exclut pas la violence comme Artaud nous le prouve et comme René Girard l'écrit dans *La violence et le sacré*.[2] Par delà ces multiples médiums et modes d'expressions, la poésie sonore conserve l'objectif de rendre le texte « public ». De le sortir du papier pour le diffuser sous forme d'action, de performance, de lecture. Ces textes parlés sollicitent chez le spectateur-auditeur la concentration, l'inattention, la rêverie...
La reconnaissance du sonore, acquiert une valeur esthétique, plastique dans l'Art et notamment avec l'apparition de nouveaux médias. Grâce aux avancés technologiques, le son s'autonomise de la musique et entre dans le langage de la création. Apparaît alors l'art de l'écoute dont relève la création radiophonique, et qui implique la conception de mise en scène sonore et de média audiovisuel, pour la spatialisation du son.

Si certains perçoivent la poésie sonore comme un «son sale», une désacralisation ou une déperdition de valeurs traditionnelles, on peut au contraire l'associer à un retour élémentaire

1 – Heidsieck, Bernard, Novembre 1975
2 – Girard, René, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972

de la langue, un apprentissage des codes. Bien qu'elle fut longtemps contestée, on peut affirmer aujourd'hui que la poésie sonore est une oeuvre complète au même titre que la peinture ou le dessin. Elle n'est plus simplement un genre, mais devient une expérimentation contemporaine qui ne cessera de se développer. En s'inventant de nouvelle formes, et s'éloignant de la poésie traditionnelle, les poètes sonore tendent à résoudre un paradoxe : exprimer l'inexprimable/donner à voir l'invisible.
Finalement, ne nous privons pas du plaisir de la transgression !

BIBLIOGRAPHIE

Livres & articles

ARTAUD, Antonin,
- *Lettre du 6 octobre 1945* à Henri Parisot
- *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003

BARTHES, Roland,
Le grain de la voix, L'Obvie et l'obtus, dans Essais critiques, tom III, Paris, Le Seuil, 1982

BLANCHOT, Maurice,
L'Entretien Infini, Gallimard, 1969

BOSSEUR, Jean-Yves,
- *Monographie*, L'Harmattan, Paris
- *La Voix réinventée, Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*, Histoires littéraires, 2006, n°28, Paris

CASTANET, Pierre-Albert,
Tout est bruit pour qui a peur : Pour une histoire sociale du son sale, Michel de Maule, Paris

COHEN, Jean,
Structure du langage poétique, Flammarion, coll. « Champs », 1966

DETREZ, Christine,
La construction sociale du corps, Paris, Points, 2002

DONGUY, Jacques,
Une génération, poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle, Paris

FOUCAULT, Michel,
La pensée du dehors, Fata Morgana, Paris, 1986

GIRARD, René,
La violence et le sacré, Grasset, 1972

ISOU, Isidore,
Précisions sur ma poésie et moi, 1950, Exils, 2003

LONGPRÉ, Hélène,
Problème du sacré dans l'art contemporain, dans la revue Critère, n°32, automne 1981

RIGOLOT, François,
Sémantique de la poésie, Seuil, coll. « Points », 1979

ROUSSEAU, Jean-Jacques,
Dictionnaire de musique. Paris, Duchesne, 1768

SEGALEN, Martine,
Rites et rituels contemporains, Paris, Nathan, 1998

SIMÉON, Jean-Pierre,
États provisoires du poème VII, article Oralités, Cheyne, Paris, 2007

SZENDY, Peter ,
Écoute plastique, communication lors du colloque « Plasticités »

WALTER, Benjamin,
L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Paris, Allia, 1935

Vidéos & enregistrements

ARTAUD, Antonin,
Pour en finir avec le jugement de Dieu

CHOPIN, Henri,
La civilisation du papier

CAGE, John
Aria

HEIDSIECK, Bernard,
Vaduz

ISOU, Isidore,
Traité de bave et d'éternité

LA ROCCA, Ketty,
Appendice per una supplica

WOLMAN, Gil,
- L'Anticoncept
- La mémoire, mégapneumes